

TARTU ÜLIKOOL
FILOSOOFIATEADUSKOND
Kirjanduse ja kultuuriteaduste instituut

Maarja Laadi

OMAEELULOOISUS
KURT VONNEGUTI ILUKIRJANDUSLOOMES

JUHENDAJA: Leena Kurvet-Käosaar

Tartu
2013

Sisukord

Sissejuhatus	2
1. Taustaks	4
1.1 Autobiograafia ja fiktsioon	7
1.2 Kurt Vonneguti elulugu	11
1.3 Vonneguti positsioon maailmakirjanduses	13
ning USA kirjanduskaanonis	13
2. Vonnegut ja omaeluloolise kasutamine ilukirjanduses.....	14
2.1 „Tapamaja, korpus viis”	17
2.2 „Tšempionide eine”	23
2.1.1 Autor tekstis	24
2.1.2 Vonneguti vanemad	26
2.1.3 Halvad kemikaalid ja inimene kui masin.....	28
Kokkuvõte	31
Kirjandus	32
Summary	35

Sissejuhatus

Kurt Vonnegut oli 20. sajandi üks olulisemaid kirjanikke, käsitledes teemasid, mis olid olulised tema kaasajal ega ole kaotanud tähtsust ka praegu: üleilmastumine, ülerahvastatus, sõda, üksindus, keskkonnakaitse, ühiskondlikud ja poliitilised probleemid. Ka on ta üks neid autoreid, kes põimib oma ilukirjanduslikesse tekstidesse tekstivälises reaalsuses toimunut, toob romaanidesse sisse oma elu ja mineviku. Autobiograafilisuse ja fiktsioonaalsuse segunemine on tema loomingus üsna olulisel positsioonil, koos kirjutusstiiliga mängib see suurt rolli tema staatuses ja maailmakirjanduse kaanonis. Töödeldes oma kogemusi läbi ilukirjandusliku vormi, problematiseerib Vonnegut autobiograafiale iseloomulikud jooned nagu tõeväärtus ja tõepärasus (*truth value* ja *verisimilitude*).

Käesolevas bakalaureusetöös uuritakse, kuidas kasutab Kurt Vonnegut oma fiktsiooniloomes omaeluloolisi seiku, miks kirjutab autobiograafilist materjali läbi ilukirjandusliku vormi, kuidas konstrueerib teksti luues oma identiteeti, kuidas ning miks sekkub ta oma narratiividesse (vahel tegelase, vahel autorina). Ka käsitletakse tekstide peamisi motiive ning ideid, mis seostuvad Vonneguti omaelulooliste kogemustega.

Töö esimeses, sissejuhatavas osas antakse ülevaade autobiograafia kui žanri ajaloost; mis eristab seda omaeluloolisusest, käsitletakse autobiograafia ja fiktsiooni suhteid; tutvustatakse lühidalt Kurt Vonneguti elulugu ning tema loomingu positsiooni USA kirjanduses ja maailmakirjanduses.

Töö teine, sisuline osa vaatleb, kuidas Vonnegut ise on kommenteerinud eluloolise materjali kasutamist ja mõju ilukirjandusloomele ning uurib autobiograafilise ainese kasutamist ja autorikuju esinemist tekstis Vonneguti romaanides „Tapamaja korpus viis” (1969, eesti keeles 1971; 2010) ja „Tšempionide eine” (1973, eesti keeles 1978; 2003;

2010), kuna mõlemal teosel on autobiograafilisusega seoses oluline roll. „Tapamaja, korpus viis“ keskendub kirjaniku kogemusele Teises maailmasõjas, kuigi narratiiv ei ole traditsiooniliselt mina-vormis, vaid näitab olnut läbi fiktsionaalsete tegelastega toimuva. Teisena on vaatluse all „Tšempionide eine“, mille Vonnegut kirjutas oma viiekümnendaks sünnipäevaks, Ta kirjutab raamatu eessõnas, et see on nii tagasivaade kui loobumine ning et ta kavatseb teose kaudu vabaneda kõigest varasemast, tühjendada oma pea ning lõpetuseks lasta ka oma tegelased vabadusse. Loos kordub inimese kui masina idee, mis oli kuni hilisema eani üks tema tugevaid veendumusi.

Uurimismeetoditena kasutatakse tekstide lähilugemist ja süvaanalüüsi, keskendudes tekstides kohtadele, kus kohtuvad fiktsioon ja autobiograafilisus.

1. Taustaks

Kuigi oma eluloo vahendamist kirjanduslikus vormis ning autobiograafilise materjali kasutamist esines juba antiikajal, asetab enamuse tänapäevaseid omaeluloolisuse uurijaid (Sidonie Smith, Julia Watson, Leigh Gilmore jt) autobiograafia mõiste tekkimise selle modernses mõttes 18. sajandi lõppu. (Smith ja Watson 2001: 2) Varasematel sajanditel kasutati taolise narratiivi kirjeldamiseks termineid nagu „memuaar“, „elu“ (*the life*), „raamat minu elust“, „pihtimused“ (Augustinus) või „esseed minust“ (Montaigne). See-eest 18.-20. sajandi kontekstis tähendas autobiograafia mõiste väga konkreetset omaeluloolist teksti seoses 1960.-1970. aastatel tekkinud autobiograafia uuringutega. Selleks, et teksti nähtaks autobiograafiana (eriti täieõigusliku autobiograafiana ehk *autobiography proper*ina), pidi see vastama teatud reeglitele või kriteeriumitele: kirjutamisajaks oli periood 18. sajandi lõpust kuni kaasajani, tekst pärines Euroopa (Lääne) kultuuriruumist ja oli loodud valge heteroseksuaalse mehe poolt, kes omas ühiskonnas silmapaistvat positsiooni. Muidugi kirjutasid omaeluloolisi tekste ka isikud, kes neile kriteeriumitele ei vastanud – naised, rassilised või seksuaalvähemused, kuid

nende elulugusid ei peetud olulisteks ning suurel määral neid narratiive ignoreeriti. 1960. - 1970. aastatel olid teoreetilisteks alustekstideks eelnevatel kümnenditel kirjutatud käsitlused autobiograafiast, valdkonna põhiliseks eesmärgiks oli autobiograafia kui žanri legitimeerimine. Enamik uurimustest keskendus tõe-vale suhtele (millised tekstiosad vastavad reaalsusele, millised on väljamõeldis), mina/subjekti küsimusele, lugeja positsioonile. Uurimisfookus muutus 1980. aastatel, esile tõusid kultuurivähemuste omaelulooline pärand, lisandus soo/klassi/rassi jms kategooriate rõhutamine, see mõjutas ka teooriate arengut. Suure panuse andis sellesse feministlik liikumine, uurides naiste omaelulookirjutust.

Käesolevas töös kasutatakse termineid „autobiograafia“ ja „omaelulookirjutus“ sünonüümidenä. Järgnevalt tulevad vaatluse alla mõningad omaeluloolisuse ja autobiograafia teooriad, et neid mõisteid lähemalt selgitada.

Philippe Lejeune kasutab terminit „autobiograafiline leping“ ning vaatleb autobiograafia olemust lugeja vaatepunktist, kes üritab orienteeruda avaldatud tekstide hulgas, mille ühistunnuseks on see, et need jutustavad kellegi elust. (Lejeune 2010: 1) Lejeune'i jaoks on autobiograafia tagasisivaateline jutt proosas, mille esitab reaalne isik oma eksistentsi kohta, kui ta asetab rõhu iseenda individuaalsele elule ja eelkõige oma isiksuse ajaloole. (Lejeune 2010: 2) Oluline roll on autori, jutustaja ja tegelase identitsusel, nende nimed peavad kattuma, ilma selleta ei ole autobiograafiat. (Lejeune 2010: 3) Autor on teksti ja tekstivälise piiril, ta ühendab neid kaht maailma. Ta on ühtaegu reaalne isik ning diskursuse looja. Lugeja kujutab autorit ette selle läbi, mida viimane loob. (Lejeune 2010: 9) Teksti saab vaadelda autobiograafia vaid juhul, kui autor võtab omaks identiteedi, et nii juhtus temaga; lause tasandil avalduv sarnasus on teisese tähtsusega. (Lejeune 2010: 15) Identiteet pole sarnasus, seda määratletakse autori, jutustaja ja tegelase kaudu. (Lejeune 2010: 19) Autobiograafia puhul ei oodata, et see peegeldaks reaalsust võimalikult täpselt, vaid et sõlmitakse referentsiaalsuse leping (mis määratleb käsitletava reaalsuse välja, annab teada, kui suur on sarnasuse aste ja milliste vahenditega seda väljendatakse) ning et sellest leppest kinni peetaks. (Lejeune 2010: 20)

Jaan Kross näeb raamatus „Omaeluloolisus ja alltekst” kõike autori kirjutatud tema enda loona, sest see pärineb tema teadvusest, mälust ja kogemusest. Isiklikult läbielatu ja kuuldu-loetu on siiski erinevad, sest esimene on otseselt kogetu, viimane pigem kaudne, talletatud teadmine. Ka väidab Kross, et mälus sisalduv aines (kas siis kaudne või isiklik kogemus) on juba seetõttu autobiograafiline, et käib autori teadvusest läbi ja on mõne aja jooksul selle sisuks. Lisaks ladestub suur osa sellest materjalist kirjutaja mälusse ja mõjutab sealse ainese atmosfääri ja seoseid. (Kross 2003: 20) Kross jagab omaeluloolise ainese kasutamise ilukirjanduses kolmeks, võttes aluseks sellise materjali kontsentratsiooni ja esinemisviisi tekstis. Kõige esmasemat tasandit nimetab ta pulveriseeritud mälu aineosakesteks, mis eemaldatakse algsetest seostest ja paigutatakse uue struktuuri kujundamisel hoopis uutesse sidemetesse. Selle alla kuuluvad näiteks tekstivälisest reaalsusest võetud (pisi)detailid. (Kross 2003: 17) Järgmiseks tasandiks on ainekamakad ehk rändrahnud, mille all Kross mõistab omaeluloolist ainet, mis esineb loos algseosesse jäetud ühikutena (stseenid, tüübid, situatsioonid). Sisemiselt võivad need ühikud olla samad tekstivälises reaalsuses toimunuga, kui asetatud uutesse kontekstidesse. (Kross 2003: 17-18) Viimaseks tasandiks on autobiograafiad enam-vähem traditsioonilisel, puhtal kujul, ta nimetab neid aluskaljudeks. Krossi arvates on see „kirjutaja enda puhas lugu”. (Kross 2003: 19)

Smith ja Watson määratlevad autobiograafiat kui ühe inimese eluloo kirjutamist tema enda poolt. (Smith ja Watson 2001: 1) Samas teevad nad vahet omaelulookirjutuse ja autobiograafia vahel: autobiograafia on termin kindla elulise narratiivi praktika kohta, mis kerkis esile valgustusajal ja muutus Läänes kanooniliseks. Kuigi seda kasutatakse kõige laiemal mõistena elulookirjutuse osas, on seda tugevalt kritiseeritud seoses postmodernistliku ja postkolonialistliku kriitika esilekerkimisega valgustusaja suhtes. (Smith ja Watson 2001: 3-4) Smithi ja Watsoni hinnangul on autobiograafia mõiste on liiga piirav, kuna see jätab paljud tekstid välja. Järjest rohkem postmodernistlikke ja postkoloniaalseid teoreetikuid väidavad, et termin „autobiograafia” pole piisav kirjeldamiseks tekstide ajaloolist ulatust, mitmekesiseid žanreid ning eluloolise jutustuse ja elu jutustajate praktikaid Läänes ja mujal maailmas. (Smith ja Watson 2001: 4)

Omaelulookirjutus on seevastu üldine, laiem katusmõiste erinevate kirjutiste tarbeks, mille uurimisobjektiks on elu. Selline kirjutus võib olla biograafiline, romaaniline, ajalooline või selge eneseviitega autorile. Omaelulooline narratiiv on pigem liikuv objekt, kogum igimuutuvaid eneseleviitamise praktikaid, mis haarduvad minevikuga, et mõtiskleda oleviku identiteedi üle. (Smith ja Watson 2001: 3)

Üheks suuremaks uurimisteenaks ja vaidluste algatajaks on olnud autobiograafiline tõde – kuidas aru saada, et autor räägib tõtt? Ja mida see täpsemalt tähendaks, kui selline eristus eksisteeriks? Smith ja Watson toovad esile Stanley Fishi mõtte: „Autobiograafid ei saa valetada, sest ükskõik, mida nad ütlevad, näitab tõde nende endi kohta. Iga lausung autobiograafilises tekstis iseloomustab selle kirjutajat, isegi kui on vale või moonutatud.“ (Fish 1999, viidatud Smith ja Watson 2001 järgi) Seega faktilise tõe rääkimine pole nii oluline, kuna iga ütlus ning kirjutis avaldab selle autori kohta midagi. Ainult faktuaalset tõde on võimatu jäädvustada, lugemisfookus muutub tõeotsingutelt hoopis suhtluse ja mõistmise protsesside jälgimisele. Autobiograafiline jutustus on kirjutatud nii, et seda ei saa lugeda kui faktilist tõde ega lihtsalt faktidena. Kuigi autobiograafilised narratiivid võivad sisaldada fakte, pole see tegelik ajalugu, vaid rohkem subjektiivne „tõde“ kui „fakt“. (Smith ja Watson 2001: 10-16) Watson ja Smith toovad sarnaselt Krossiga esile mälu (mäletamise) ja kogemuste olulisuse elust jutustamise puhul, kuid lisavad ka sellised autobiograafilise subjektiivsuse aspektid nagu identiteedi, kehalisuse (*embodiment*) ja agentsuse.

1.1 Autobiograafia ja fiktsioon

Žanriuuringutes paigutatakse autobiograafia peaaegu täielikult mitte-ilukirjanduse valda. (Gilmore 1994: 35) Selline liigitus on vaieldav, kuna autobiograafilisele kirjutamisele on omased mitmed fiktsiooni jooned: süžee, dialoog, tegevuspaik, karakteriseerimine jne. (Smith ja Watson 2001: 7) Samas väidavad Smith ja Watson, et erinevalt romaanist peavad eluloo kirjutajad jätma jutustused oma ajalisse,

geograafilisse ja kultuurilisse miljöösse. Kui ilukirjandus saab olla puhtalt nõ hermeetiline, tegutseda omaenda suletud süsteemis ja maailmas, siis autobiograafilise teksti loojad viitavad paratamatult maailmale väljaspool teksti, kus on toimunud jutustaja elatud kogemus, isegi kui side selle maailmaga on põimitud müütide, fantaasiate ja unelmatega. (Smith ja Watson 2001: 8-9)

Mõned uurijad, nagu Lejeune, näevad fiktsiooni ja autobiograafiat kui kaht teineteisele vastanduvat kategooriat. Autobiograafiast võib rääkida juhul, kui on olemas tegelase, jutustaja ja autori identsus ning kui autor seda nõ allkirjaga tunnistab (ehk need kolm isikut kannavad üht nime). Ilukirjanduses on võimalik autobiograafilise romaani kategooria, kuhu Lejeune paigutab kõik tekstid, mille puhul lugeja võib kahtlustada, et autor ja tegelane on identsed, kuid autor seda identsust kas ei kinnita või eitab. (Lejeune 2010: 10) Erinevalt autobiograafiast on taolisel tekstil tasandid, tunnetatud sarnasus võib ulatuda ebamäärasusest ühisuse tundest tegelase ja autori vahel kuni peaaegu selge veendumuseni, et sarnasus on täiesti olemas. (Lejeune 2010: 10-11) Kuigi ilukirjanduse määratlus viitaks otsekui läbinisti fantaasiast pärit tekstile ja omaelulooline kirjutus peaks tõde rääkima, on need Lejeune'i jaoks kõigest faktiküsimused, mis ei muuda midagi õiguse küsimuses – selles, mis laadi leping on sõlmitud autori ja lugeja vahel. Seega paradoksaalselt võib autobiograafiline fiktsioon olla täpne, tegelane sarnaneda autoriga ning autobiograafia ebatäpne (esitatav tegelane on autorist erinev). Sõlmitud lepingu olemus mõjutab lugeja suhtumist: kui teoses pole identsust kuulutatud, otsib lugeja autori ja tegelase vahelisi sarnasusi; kui teksti on esitletud autobiograafiana, otsib lugeja vigu, moonutusi või erinevusi. Romaani-leping on paralleelne autobiograafia lepinguga ning sellel on kaks aspekti: ametlik mitte-identsuse praktika (autori ja tegelase nime erinevus) ning fiktiivsuse-tunnistus (seda tähistab määratlus „romaan“ tiitelleheküljel). (Lejeune 2010: 12) Lejeune peab eksiarvamuseks väidet, nagu romaan oleks tekstina sügavam ja rohkem autorit avav kui autobiograafia, tuues esile, et sellise mõtteviisi pooldajad paigutavad oma loominguga sageli nn. autobiograafilisse ruumi ning soovivad, et nende loomingut (või ükskõik mis tahes autori teoseid) loetaks just sellises kontekstis. „Tõde“, mida romaanid võimaldavad tabada omaeluloolistest tekstidest

paremini, on autori isiklik tõde; seesama, mille poole püüdleb iga autobiograafiline projekt. (Lejeune 2010: 23-24)

Teised uurijad, nagu näiteks Leigh Gilmore, näevad autobiograafilist ilukirjandust kahe žanri piiril asuvana. Sellele tõmbab tähelepanu asjaolu, et kategoorial puudub selge üldnimetus: autobiograafilise ilukirjanduse arusaadavus sõltub loast kirjutada ilukirjandust, et täita autobiograafia lepingut. (Gilmore 1994: 96) Kuna autobiograafia teemaks on eneserepresentatsioon, mitte autor ise, nimetab suurem osa kriitikuid seda kujutatud „mina“ fiktsiooniks. Kuigi Aristoteles vastandab poeetilise ja ajaloolise narratiivi, mis on aluseks ilukirjanduse ja autobiograafia vastandamisele, ei vasta see tegelikult tõele. Fiktsioon on osa iga inimese püüdest mõista reaalsust. (Koron 2006: 157) Martin Löschnigg näeb juba autobiograafilist akti ennast jälgendava tegevuse asemel loovana, sest mälu ja narratiivi struktureerimise dünaamika lisab tugeva koguse fiktsionaalsust. (Löschnigg 2006: 2) Mäletamine ja meenutamine ei ole sündmuse täpne reprodutseerimine, vaid pigem kogemuste tõlgenduse tõlgendus. Seega autobiograafia ise kõigub žanrina faktilise ja fiktiivse vahel, kuigi traditsiooniliselt (Lejeune jt) nähakse seda mitte-ilukirjandusliku ja tõese žanrina. Paljud uurijad nõustuvad, et autori oma esitlusele enda elust tuleks läheneda äärmise ettevaatlikkusega. Mõned teadlased (Fleischmann, Pascal) leiavad, et autobiograafiad on informatiivsed, kuid vaid sel määral, kuidas nad reaalsust moonutavad. (Malcolm 2006: 182-183)

Nii autobiograafia kui omaelulooline ilukirjandus keskenduvad indiviidile, kes võib olla kirjutaja fiktsionaliseeritud mina. Viisid, kuidas seda tegelast konstrueeritakse, näitab autorite arusaamist, et ennast on kirjutatud tekstis võimatu taastada, see saab olla vaid osa suuremast narratiivist. Omaelulooline tekst tõstab esile kaks põhiprobleemi, mis tekivad enesest kirjutamisel: keele küündimatus „mina“ edasi anda ning hirm avaldada liiga palju informatsiooni. Fiktiivne persoon teeb lugeja teadlikuks sellest, et tegelane ja autor ei ole sünonüümsed ega saa kunagi olla üks ja sama isik, samas näitab see ka vajadust maskeeringu järele, millega autor end kaitseb. (Marinovich-Reisch 2006: 66) Lisaks tuleb enesest rääkimisel olla ühtaegu erapooletu „väline“ vaatleja ning samas säilitada intiimne eneseidentiteedi tunnetus, olla „endas sees“. Selline tegevus on

probleemne, raske on kõikuda kahe positsiooni, mäletamise ja taaskogemise ning valimise, ümberkujundamise ja objektifitseerimise vahel. Iga katse kaasata narratiivi autobiograafilisi elemente tähendab elatud kogemuse taasloomist mälu ja meenutamise kaudu. Kuna tegelikult pole võimalik kogemust korrata, uurib subjekt meenutust, mida tajub nüüd, hiljem, läbi väga erineva perspektiivi. Selle põhjuseks on konteksti muutumine tundmatust-teadmatust juba teatavaks ja koetuks. Sellist tulevikust teadmatust, mida indiviid koges enne sündmuse toimumist, ei saa taastada. Seega kui kirjutaja meenutab kogemust, on see pigem nagu loo uuestilugemine, mis pole kunagi võrdne esmakordse lugemisega, sest nüüd on lõpp teada. (Stamirowska 2006: 277) Sellise teadmatuse puudumine ja tagantjärele teadmine tähendab, et olnut konstrueeritakse ja asetatakse konteksti selle kaudu, mis on kirjutamise hetkel teada. Kogemust tõlgendatakse seega uuesti ja loodud sündmustevahelised struktuurid saavad algsest erineva tähenduse. Kuigi sellised protsessid on vältimatud, moonutavad need vahetu kogemuse olemust ning ainulaadsust. (Stamirowska 2006: 278) Ka toob iga lugeja toob teksti kaasa oma reaalsuse, oma tähenduse ning see mõjutab teksti vastuvõtmist, sellest arusaamist. „Puhta tõe“ kirjutamine praktiliselt võimatu, sest iga vastuvõtja kogeb narratiivi erinevalt. (Stamirowska 2006: 279) „Tapamaja“ on üsna traditsioonilise autobiograafia moodi (kuigi peategelaseks pole autor ise), Vonnegut kirjutab oma mälestuste põhjal sõjanarratiivi ning sarnaselt Stamirowska kirjeldatuga teeb ta seda tagasivaatavalt. Ta ei ürita uuesti sündmusi läbi elada, vaid teadlikult raamistab oma minevikukogemused raamatu kirjutamise ajaga, rekontekstualiseerib need vastavalt sellele, mida oma olevikus teab.

Vonneguti ja tema sõjakogemuse puhul tuleks vaadelda ka Smithi ja Watsoni teooriat, et teksti(de)s korduvatele sündmustele ja kogemustele peaks erilist tähelepanu pöörama, sest taoline kordumine võib viidata traumaatilisele kogemusele. Sellise läbielamise lahti- ja läbikirjutamine võib olla teraapilise toimega, aidata traumast üle saada. (Herbe 2006: 238) Vonnegut kirjutab oma teostes väga palju sõja ainel, see on teema, millest tal ei õnnestu vabaneda. Lisaks on romaanides läbivateks motiivideks enesetapp ja vaimuhaigus, mida saab eelkõige seostada tema emaga (aga ka Vonneguti endaga).

Vonnegut kasutab omaeluloolist kahel viisil: ta kas põimib selle fiktsionaalse narratiivi sisse, annab tegelastele mõned seigad reaalsest elust (Krossi rändrahnud) või sekkub ise jutustaja või autorina tegevusse, näiteks proloogides ja epiloogides, kus seletab, kuidas ja miks ta romaani kirjutas, teeb mingisuguseid järeldusi ja kokkuvõtteid. Ka katkestab ta loo keskel narratiivi ja toob sisse lühikesi lõike oma minevikust, perekonnast või sellest, kuidas tal seda romaani kirjutades läheb.

1.2 Kurt Vonneguti elulugu

Kurt Vonnegut Jr. sündis 11. novembril 1922 Ameerikas Indianapolises, tema esivanemad olid Saksamaalt pärit emigrandid. Nii ema kui isa olid jõukatest peredest, kuid kaotasid oma viimase varanduse Suure Depressiooni aegu. Kuigi vanemad armastasid väga saksa kultuuri, siis Esimese maailmasõja ja sakslaste-vaenu tõttu Ameerikas ei andnud nad seda edasi oma lastele. Kuigi Vonnegut ei paista sellest väga puudust tundvat, leiab ta siiski, et see tekitas lõhe tema ja ta (esi)vanemate vahel, sest osa viimaste maailmast jääb talle kättesaadamatuks. 1944. aasta emadepäeval sooritas tema ema enesetapu. Selle põhjuseks on toodud nii rahamuresid kui vaimseid ja emotsionaalseid probleeme. Vonnegut põhjendab juhtunut romaanis „Võllaroog“ sellega, et ema „ei saanud olla enam see, kes ta oli abielludes: üks linna rikkamaid naisi“. (Vonnegut 2012: 7) Pärast keskkooli lõpetamist astus Vonnegut Cornelli ülikooli, kus õppis keemiat. Lisaks oli ta kooli ajalehe The Cornell Daily Sun üks toimetajatest. Esimese ülikooli-aasta lõppedes astus ta sõjaväkke, kuna oli koolis praktiliselt kõigis ainetes läbi kukkumas.

1944. aastal saadeti Vonnegut rindele Saksamaal, kus ta pärast Bastogne'i lahingus (Ardennide operatsioon) osalemist langes koos teiste ameeriklastega sakslaste kätte sõjavangi. Nad saadeti raudteed mööda koonduslaagrisse ja sealt Dresdenisse tööjõuks. Koos teiste vangidega elas Vonnegut 1945. aasta veebruaris üle Dresdeni pommitamise, kus hävitati suur osa linnast ning suri kümneid tuhandeid inimesi. Vonneguti ja tema

kaaslased päästis oma elukoha, vana tapamaja keldrisse varjumine. Pommitamise järgselt tegid vangid korrastustöid, nad vabastati 1945. aasta mais.

Pärast sõjaväeteenistuse lõppu abiellus Vonnegut Jane Marie Coxiga ning astus Chicago ülikooli, kus õppis antropoloogiat. Ta esitas kahel korral magistritöö, kuid mõlemad peeti sobimatuks ja lükati tagasi. 1971. aastal sai ta siiski Chicago ülikoolilt magistrikraadi oma romaani „Kassikangas“ eest. Õpingute kõrvalt töötas ta Chicago uudistebüroos. Pärast esimese magistritöö tagasilükkamist lahkus Vonnegut koolist, töötas General Electric's avalike suhete osakonnas ning kirjutas vabal ajal lühijutte, millest mitmed avaldati ajakirjades. Kui ta oli kirjutistega teeninud aastapalga jagu raha, kolis Vonnegut perega Cape Cod'i ning kirjutamisest sai tema põhitöö. Siiski pidi ta vahepeal lisa teenima ning töötas paaris kohalikus koolis õpetajana, Saabi müügiesindajana ning juhendas Iowa Ülikooli kirjanike töötuba (*University of Iowa Writer's Workshop*). 1967. aastal, pärast edukat Guggenheimi stipendiumi taotlemist, naasis Vonnegut koos sõjaväekaaslase Bernard V. O'Hare'iga Dresdenisse, et „Tapamaja korpus viie” jaoks materjali koguda.

1960. - 1970. aastad olid Vonnegutile kirjutamisel kõige viljakamad aastad, siis valmis põhiosa tema romaanidest: „Ürgpimedus“ (1961), „Kassikangas“ (1963), „Jumal õnnistagu Teid, Mr Rosewater!“ (1965), „Tapamaja korpus viis“ (1969), „Tšempionide eine“ (1973), „Komejant“ (1976), „Võllaroog“ (1979). Elu lõpupoole (1980. aastatest kuni 2007. aastani) elas Vonnegut New Yorgis, kirjutas pigem esseistikat kui ilukirjandust ning käis erinevatel üritustel kõnesid pidamas. 2007. aastal kukkus ta trepil ning suri saadud ajutrauma tüsistustesse.

Vonnegut oli oma peres noorim, vanim vend Bernard õppis Massachussetsis keemiat, töötas hiljem meteoroloogina ning sai 1977. aastal Ig Nobeli preemia (see on Nobeli preemia omamoodi parodiavariant, mis antakse laureaadile pealtnäha kummaliste või jaburate, kuid tegelikult mõtlemapanevate teadusuuringute ja -saavutuste eest). Vanuselt järgmine laps, õde Alice, oli Vonneguti sõnade kohaselt inimene, kellele ta kirjutas oma raamatuid. Alice suri vähki 1958. aastal, vaid päev pärast seda, kui rongiõnnetuses oli hukkunud tema abikaasa. Vonnegutil ning tema esimesel naisel oli kolm last, lisaks

lapsendasid ka Vonneguti õepojad. 1970. aastal läks Vonnegut lahku oma esimesest abikaasast ning 1979. aastal pärast lahutuse jõustumist abiellus fotograaf Jill Krementziga, kellega koos 1980. aastatel adopteeris tütre.

1.3 Vonneguti positsioon maailmakirjanduses

ning USA kirjanduskaanonis

Vonnegut paigutatakse postmodernistide hulka, kuna tema teostes on palju sellele kirjandusvoolule omaseid tunnuseid: žanrite segamine ja nende piiridega mängimine, skeptilisus kõige ümbritseva suhtes, vormide ja žanrite süntees, kogukonnaprobleemid, tehnoloogia mõju, maailmalõputemaatika. Lisaks saab Vonneguti loomingut võrrelda ka USA kirjanduse nn metafiktsionalistide koolkonnaga. Metafiktiivsed romaanid rõhutavad tihti oma väljamõeldislikku olemust, mängivad reaalsuse ja väljamõeldise piiridega ning neile on iseloomulik enesest teadlik jutustaja, kes loob tekste lugeja pilgu all, maadeldes tihti etteantud normidega ning peaaegu alati neid norme rikkudes, näiteks paroodia abil. Metafiktsioonis on oluline roll lugejal, kellelt nõuavad teose „ebausaldusväärsed“ jutustajad palju tähelepanu ning tihti ka eksitavad. (Kurvet-Käosaar 2003: 5-7)

Vonneguti peetakse on Thomas Pynchoni ja Joseph Helli pölvkonnakaaslasel, kuigi ta on neist vanem. Kõik kolm kirjanikku käsitlesid Teist maailmasõda ning selle mõjusid, kuid erinevalt varasemast kirjutustraditsioonist lähenesid nad teemale läbi iroonia, absurdi ning huumori. (Kurvet-Käosaar 2003: 7-8) Kirjanikutee alguses pidasid kaasaegsed kriitikud Vonneguti ulmekirjanikuks, kuna tema esimesed romaanid („Mängija klaver“ (1952) ja „Titaani sireenid“ (1959)) kaldusid tegevuskohtadelt ja ajamääratlusest pigem fantastika valdkonda (kuigi nende läbivaks teemaks oli pigem siiski inimlikkus), seda jätkasid ka mõned teosed, nagu näiteks „Tapamaja, korpus viis“ Tralfamadore-süžeeliiniga, „Kassikangas“ ning „Galapagos“. Tõlgi oli selline määratlus

pigem negatiivne, kuna ulmet ei peetud ei tõsiseks ega täisväärtuslikuks kirjandusžanriks. Vonnegut ise eitas väga tugevalt taolist liigitamist. Kilgore Trouti tegelaskuju on osaliselt autobiograafiline (kuigi kogumikus „Letters” tunnistab Vonnegut, et Theodore Sturgeon oli samuti Trouti prototüübiks) ning tema õnnetu ja üksildane elu viiakse tekstides tihti lausa absurdini välja, seda kõike seetõttu, et Trout on ulmekirjanik. Samas on tema lood mitmes Vonneguti romaanis tegevuse katalüsaatoriks; kuigi ta on tundmatu ja isegi mitte eriti hea kirjanik, võib ta siiski olla läbi oma tekstide teistele väga oluliseks mõjutajaks. Nii juhtub näiteks „Tšempionide eines”, kus pärast ühe Trouti raamatu lugemist usub Dwayne Hoover, et on ainus vaba tahtega inimene ning hakkab seetõttu amokki jooksuma. Ka romaanis „Jumal õnnistagu teid, härra Rosewater” saab peategelane Eliot Rosewater inspiratsiooni enese muutmiseks Trouti raamatuid lugedes. (Trouti ja Hooveri teed ristuvad „Tšempionide eines” osalt just Rosewateri tõttu) Samas on üsna kõnekas fakt, et Trouti teosed kas vallandavad tõelise vaimuhaigusehoo (Hooveri puhul) või põhjustavad käitumist, mida tegelast ümbritsevad inimesed tõlgendavad hullusena (Rosewateri puhul, kui ta hakkab oma varandust laiali jagama). (Vonnegut 2010a: 20-21; 37)

2. Vonnegut ja omaeluloolise kasutamine ilukirjanduses

Omaeluloolise kasutamisest ilukirjanduses on Vonnegut otsesõnu kirjutanud vähe, kõige rohkem ehk kogumikus „Fates Worse Than Death“, kus ühes tekstis võrdleb ennast ja Elie Wieselit ning seda, kuidas nad oma Teise maailmasõja kogemusi tekstides edasi annavad. (Vonnegut 1991: 30-31) Tema arvates on Wiesel holokaustist tugevalt mõjutatud (sest elas oma nooruses selle läbi), nii oma iseloomu kui ka teemavaliku puhul. Wiesel on juhtunust läbi imbinud ega saakski teistsugune olla või muudmoodi

kirjutada. Samas eitab Vonnegut aga võimalust, et Dresdeni pommitamine võiks olla mõjutanud tema iseloomu või kirjutusstiili, sest ajaliselt kestis see vähem: „*The firebombing of Dresden was quick, was surgical, as the military scientists like to say, fitting the Aristotelian ideal for a tragedy, taking place in less than twenty-four hours. The Holocaust ground on and on and on and on.*” („Dresdeni pommitamine oli kiire – kirurgiline, nagu militaarteadlastele meeldib öelda. See sobis Aristotelese ideaaliga tragöödiast, toimudes vähem kui kahekümne nelja tunni jooksul. Holokaust aga üha kestis ja kestis.“ (Vonnegut 1991: 31)

Samas raamatus kirjutab ta Dresdenis juhtunust veel, taas väites, et see ei ole teda muutnud ning asendab rõhu hoopis lapsepõlve kogemuste olulisusele isiksuse kujunemisel: „*I was asked what being bombed strategically had done to my personality. I replied that the war had been a great adventure for me, which I wouldn't have missed for anything, and that the principal shapers of my personality were probably neighborhood dogs when I was growing up.*” („Minult küsiti, kuidas mõjutas strateegilise pommitamise osakssaamine minu iseloomu. Vastasin, et sõda oli minu jaoks olnud suur seiklus, millest poleks tahtnud mingi hinna eest ilma jääda, ja et põhilisteks iseloomukujundajateks olid pigem naabruskonna koerad minu lapsepõlves.“) (Vonnegut 1991: 156) Vonnegut näeb mõjuteguritena pigem noorusaega ja pikalt kestvaid sündmusi, tema enda traumaatilised kogemused on pigem äkkjuhtumid (Dresdeni pommitamine, ema vaimuhaigus ja enesetapp) ning ta peab ebatõenäoliseks, et midagi sellist võiks kellegi isiksuse kujunemist suunata. Ta ei tunnista otsesõnu, et taolised sündmused võivad olla kaugeleulatuvate tagajärgedega, mida hakatakse märkama alles aastaid või aastakümneid hiljem. Viiskümmend aastat peale Dresdeni pommitamist kirjutab ta ühes erakirjas, et keeldus selle sündmuse puhul kuskil kõnega esinemast, sest oli „Tapamaja korpus viiega“ saavutanud katarsise (Vonnegut 2012: 358), ent veel pommitamise kolmekümne üheksanda aastapäeva eelõhtul üritas ta enesetappu, samal viisil nagu tema ema kunagi – unerohud ja alkohol. (Vonnegut 2012: 272) Vonneguti refleksioon elu ja kirjandusloome üle haakub Smithi ja Watsoni poolt välja pakutud teooriaga traumade mõjudest, mille kohaselt inimene, kirjutades läbi

kohutavaid läbielamusi ja valades need kirjalikku vormi, võib saavutada katarsise. Nagu näha, siis lõpuks Vonnegut vabanes Dresdeni mõjudest, kuid olnuga rahu tegemiseks kulus aastakümneid. Seega väide, et ta jäi sündmusest puudutamata, ei vasta täielikult tõele. Teoses „Fates Worse Than Death” rõhutab Vonnegut sündmustest distantseerumist. Ta kirjutab, et enne sõjaväkke astumist töötas ta reporterina, ning võttis ka Dresdenis viibides sarnase rolli, kus pigem jälgis neutraalse pealtvaatajana võõraste kannatusi: „*I was outside of the event. Elie Wiesel [...] was the event itself.*” („Ma viibisin sündmusest väljaspool. Elie Wiesel oli [...] osa sündmusest.”) (Vonnegut 1991: 30-31) Samas tema teosed ja ka autobiograafilised tekstid sellist distantseerumist ei kinnita, pigem vastupidi. Vonnegut võis tõesti end toimuvast eraldada, kuid see on pigem šoki mõju, eitamine, enese väljalülitamine reaalsusest enesekaitse eesmärgil, mis on samuti üks reaktsioone kohutavate sündmuste läbielamisele.

Ka osutavad mitmed hilisemad sündmused, sellele, et sõda muutis Vonneguti, vähemalt osaliselt. Vonnegut polnud kunagi eriline vägivalla ja sõja pooldaja, seega tema armeesse astumine on paljudele uurijatele olnud segadusttekitav. Kindel on aga see, et pärast sõjaväekogemust oli ta väga tugevalt patsifistlike vaadetega inimene. Enne Teist maailmasõda oli ta koos isa ja vennaga NRA (National Rifle Association, relvaühing) liige. Koju naastes keeldus ta aga oma majas relvi hoidmast. Isa oli pärandanud talle hulga tulirelvi, Vonnegut nendib „Tapamaja“ lõpus, et nüüd need lihtsalt roostetavad. Võib-olla tuleks see muutus aga kirjutada elukogemuse ja küpsemise arvele, sest sõtta minnes oli ta vaid 22-aastane, „tita“ (Vonnegut kasutab seda sõna nii enda kui oma kaaslaste kohta, sest suur osa neist olid väga noored, seepärast on ka „Tapamaja” alapealkirjaks „Laste ristsõda”). On võimalik, et tal oli võitlema minnes sõjast teatud määral mingisugune romantiline kujutelm, sellele viitab stseen „Tapamaja” alguses, kus Vonnegut ja O'Hare üritavad meenutada sõja-aega ning O'Hare'i naine nende peale vihaseks saab, kuna arvab, et raamat hakkab taastootma kangelaslikkuse ja õilsuse kuvandit, mida varasem temaatiline kirjandus edastab. Vonnegut kinnitab Mary O'Hare'ile (ja selle kaudu ka lugejatele), et selline plaan tal puudub ning kindlasti ei ole tema romaanis kohta kangelastele ega sõja ülistamisele.

Lugedes „Tapamaja“ ja Vonneguti kirja kodustele (Vonnegut 2009: 17-20), aimdub neist tekstidest tõepoolest sündmustest distantseerumist (kuid see on siiski pigem viis traumaga tegelemiseks) ja ka süütunnet. Vonnegut kirjutab koju läbielatust ning inimestest, kes tapeti ning lisab lõikude lõppu „aga mitte mind.“ See fraas sarnaneb „Tapamajas“ korduva lausega „Eks ta ole.“, mis esineb tekstilõikude lõpus. Mõlemaid lauseid korratakse ikka ja jälle, tekste kõrvuti lugedes moodustavad need laused omamoodi silla. Kirjas kirjeldab Vonnegut tragöödiaid, mis sõjavangidele järjest osaks said; iga kord, kui keegi tapetakse, liitub sinna „aga mitte mind“: „Nende (ameeriklased ja Kuninglikud õhujõud) ühendatud pingutused tapsid kahekümne nelja tunniga 250 000 inimest ja hävitasid kogu Dresdeni – ilmselt kõige ilusama linna maailmas. Aga mitte mind.“ (Vonnegut 2009: 19) „Tapamajas“ kirjeldatakse sedasama pommitamist veidi pikemalt ja iga kord kui Vonnegut kirjutab kellegi saatusest, kes selles tules surma sai, lisab ta: „Eks ta ole.“: „[...] Ülejäänud valvurid olid enne õhurünnaku algust läinud nautima oma kodude õdusust Dresdenis. Nüüd said nad koos oma perekondadega surma. Eks ta ole.“ (Vonnegut 2010b: 147) Mõlemad fraasid väljendavad resignatsiooni, passiivsust, võimetust olnut muuta.

Ka ema surmaga leppimiseks kulus Vonnegutil aastakümneid, tema loomingus kajastub see ulatuslikumalt alles „Tšempionide eines“. Vonnegut rõhutab eessõnas, et see raamat on pea tühjendamine eelneva viiekümne aasta jooksul sinna kogunenud prügist ning tähtsustab oma tegelaste vabaks laskmise akti. Samas tegeleb ta üsna ulatuslikult oma ema (ja temaga sarnaneva Celia Hooveri) kirjeldamise ning analüüsiga. Vonnegut küll väidab, et tema ema pole tegelase prototüübiks, kuid keskendub neid ühendavatele joontele: faktile, et mõlemad panid ise käe oma elu külge, et nende seisund halvenes öösiti ning et kumbki ei talunud pildistamist. Vähemalt kaks viimast omadust kõlavad üpris atüüpilistena, seega võiks arvata, et Celia Hoover on üsna suurel määral modelleeritud Vonneguti ema Edithi põhjal.

2.1 „Tapamaja, korpus viis”

„Tapamaja korpus viis“ põhineb autobiograafilisel materjalil, Vonneguti sõjakogemusel. Kuigi sündmuste poolest sarnaneb raamatu süžee reaalselt toimunuga, jääb Vonnegut tegelasena tahaplaanile. Romaani peategelane on Billy Pilgrimi nimeline nooruk, kelle prototüübiks oli Vonneguti pataljonis teeninud Joe Crone, kes enne pommitamist surnuks nälgis ning on maetud Dresdenisse. (Vonnegut 1991: 106-107) Vonnegut tegelasena on loos üks paljudest sõduritest (ja hiljem sõjavangidest), keda kõiki portreeritakse läbinisti armetuna ning ebamugavates situatsioonides. Ta ilmub mõned korrad kõrvaltegelasena. Seda võib tõlgendada sellesama distantseerumisena, millest ta kirjutas raamatus „Fates Worse Than Death”. Ühelt poolt annab Vonnegut märku, et oli kohal ja nägi kõike oma silmaga, teisalt jääb süžee seisukohalt kõrvalseisjaks, tähtsusetuks tegelaseks. Vonnegut pisendab tegelas-mina, sest olulised on nende sündmused ning mida need endaga kaasa tõid, mitte tema ise.

Vangilaagris korraldavad inglise sõjavangid nälginud ameeriklastele küllusliku pidusöögi, millele viimaste seedimine vastu ei pea ja viib selleni, et nad viidavad öö käimlas. Just selle hetke valib Vonnegut, et mineviku-mina sisse tuua: „Üks ameeriklane Billy kõrval halises, et ta on endast välja heitnud kõik peale ajude. Mõni hetk hiljem ütles ta: „Nüüd lähevad needki, nüüd lähevad needki.“ Ta mõtles oma ajusid. See olin mina. Mina see olingi. Sellesinase raamatu autor.“ (Vonnegut 2010b: 107) Sellised kohad, kus Vonnegut peab vajalikuks noorema enda tegelasena sissetoomist ja osutamist, et see on just nimelt tema, katkestavad narratiivi ja tuletavad lugejale meelde, et kuigi teos on ilukirjanduslik, ei ole see lihtsalt meelelahutuslik väljamõeldis.

Ameeriklased on kurnatud ning kaotanud oma individuaalsuse ja ka võime kogetule emotsionaalselt adekvaatselt reageerida. Sellest annab tunnistust „Tapamaja” lõpupoole aset leidv stseen, kus sõjavangid on vabanenud ja sõidavad hobuvankriga läbi Dresdeni. Billy Pilgrim jääb vankrisse tukkuma, samas kui teised otsivad tapamajast suveniire. Ta ärkab üles selle peale, et saksa abielupaar on nende hobuste juures, kelle suud on vermeis, kabjad murdunud ja kellel on kohutav janu. (Vonnegut 2010b: 160-

161) Ameeriklastel jäi see kahe silma vahele. Sakslased hakkavad Billyt hurjutama loomade seisukorra pärast: „Kui Billy nägi, millises olukorras on tema transpordivahendid, puhkes ta nutma. Kogu sõja kestel ei olnud ta millegi muu pärast nutnud.” (Vonnegut 2010b: 162) Objektiivselt vaadeldes oleks tegelastel olnud põhjust nutta küllalt, Dresdeni pommitamine oli kordi hirmsam ja ohvriterohke, kuid see trauma on liiga võimas ja mõistusega hoomamatu, et ellujääjad oskaks sellele kuidagi reageerida. Emotsionaalse vastuse kutsub esile hoopis kergemini lahendatav tragöödia, see on lihtne ja selge, olukorra parandamiseks saab koheselt midagi võtta. Samas võib äraaetud hobuste situatsioonile nutmisega reageerimist näha ka kui nõ viimast piiska karikas, Billy pole enam ise ohus ega pea end enam emotsionaalselt ja vaimselt kaitsma; hobuste olukorra nägemine vallandab kõik tunded, mida seni on vaos hoitud. Kuigi Vonneguti biograafiast ei ole sellist seika esile tuua, ei tähenda, et sarnaseid emotsioone poleks ka tema tundnud. Kirjas perele, mille saatis Le Havre'i repatrieerimislaagrist (Vonnegut 2009: 17-20), kirjeldab ta üsna kiretult sündmusi, mis talle ja tema kaaslastele osaks said. Selline rahulikkus võib olla juhtunust tingitud šokk, mis ei ole veel möödunud ja loob petliku mulje, et Vonnegut pääses ilma suurema füüsilise ja vaimse kahjuta. Samas kirjeldab Vonneguti Ameerikasse naasmist tema onu Alex Vonnegut kirjas Ella Vonnegut Stewartile. Ka siis on Vonnegut suhteliselt rahulik ja rõõmsameelne, osalt lausa eksalteeritud käitumisega, terve kodutee Camp Atterburyst Indianapolisisse toimunust jutustades. Ainult mõned seigad reedavad, kuidas ta seda üle elas. Vonnegut saab kiretult rääkida sellest, kuidas Dresdenis valvurid teda peksid, kuid jutustades kaasvangist, kes toidu varastamise eest maha lasti, ilmuvad talle silma pisarad ja ta kirub ahastades laskekomandot. (Vonnegut 2012: 9-11)

„Tapamaja” esimeses peatükis kirjutab Vonnegut Mary O'Hare'i kartusest, et ka sellest raamatust saab midagi sõda ülistavat ning kuidas ta andis Maryle lubaduse, et märulikangelasi tema teoses pole. (Vonnegut 2010b: 22) Romaan peab sellest ka kinni: sõjavangid on nii kurnatud-piinatud, et meenutavad pigem loomi kui inimesi. Mitte keegi ei käitu kangelaslikult, vaid üritavad lihtsalt kuidagi vangistust üle elada. Nad on apaatsed ja kogetust nüristunud. Sõda muudab inimesed passiivseks ja röövib neilt

isikupära, nad pole enam isegi inividid. Heroilisust Vonnegut lausa naeruväärastab – Ronald Weary, kes unistab suurest aust ja kuulsusest, sureb (sõduri kohta) väga „autult“: ärahõõrutud jalgade tõttu tekib tal gangreen, mis ta hauda viib. Teine inimene, kellel on veel naiivsed ideaalid sellest, kuidas sõdur peaks käituma, on Edgar Darby, kes peab väga patriootliku kõne Howard W. Campbellile, keeldub natside poole üle minemast, saab ameeriklastest sõjavangide juhiks ning elab üle Dresdeni pommitamise. Ka tema sureb samuti üsna tobedal ja tühisel põhjusel – Derby võtab varemestest teekannu ning lastakse seetõttu maha kui rüüstaja. „Tapamaja“ näitab igal võimalikul juhul sõja mõttetust ja grotesksust, ebainimlikkust ja julmust, kuid teeb seda distantseeritult, isegi kiretult ning sageli nalja heites, sageli tekitades küsimusi, miks on autor otsustanud sellistele seikadele keskenduda. Näiteks täitapupunkti kirjelduses, kui ameeriklased dušši ootavad: „Kraane seal ei olnud, mida ise avada. Nad lihtsalt pidid ootama, mis iganes sealt tulla võis. Nende peenised olid kipras ja munandid kokku tõmbunud. Reproduktioon ei olnud selle õhtu peamiseks tegevuseks.” (Vonnegut 2010b: 75) Sellesama stseeni jätk illustreerib üht teist narratiivile iseloomulikku joont – mõnedest jubedatest seikadest Vonnegut vaikib või libiseb üle: „Nähtamatu käsi oli peakraani lahti keeranud. Duššidest purskus kõrvetavat vihma. See vihm oli nagu keevituslamp, mis ei andnud sooja. Vusinal piitsutas see Billy nahka, ilma et oleks Billy pikkade luude jääkskülmunud üdi üles sulatanud. Ameeriklaste riided käisid vahepeal gaasikambrist läbi. Täisid, pisikuid ja kirpe langes nagu loogu. Eks ta ole.” (Vonnegut 2010b: 75-76) Sama sündmust mainib Vonnegut ka esimese kirjas perele pärast sakslaste käest vabastamist, ka lühidalt, kuid palju jubedamana: „Sakslased andsid meile tulikuuma täidevastast dušši. Mitu meest suri pärast kümnepäevast nälgimist, janu ja külmetamist duši all šokki. Aga mina mitte.” (Vonnegut 2009: 18) Romaanis on neist surmadest üle libisetud. Vonnegut naeruväärastab sõda ja rõhutab selle koledust läbi paroodia, sest kogemus ja mälestused on liiga hirmsad. Kõige jubedamatel hetkedel viskab nalja, et ennast natukenegi kaitsta. Näiteks pärast pommitamist, kui vangid pidid hakkama varjenditest surnuid välja kaevama, nimetab ta kohti, kus nad töötavad, laibakaevandusteks. (Vonnegut 2010b: 175) Leena Kurvet-Käosaar kirjutab artiklis

„Vaikusesse vajunud aeg”, et iroonia ning musta huumori kasutamine kui distantseerumise vahend on trauma-narratiividele üks omaseid jooni, kui kõne alla tulevad emotsionaalselt ja vaimselt rasked seigad. Näiteks toob ta Hilja Rüütli antud intervjuu Imbi Pajule, kus Rüütli räägib NKVD ülekuulamistest ning nende lahutamatuks osaks olnud füüsilisest vägivallast. Jutustaja on üliirooniline ja vürtsitab oma lugu rohke musta huumoriga, see teeb kogemuse edastamise lihtsamaks. (Kurvet-Käosaar 2009)

Kuigi, nagu eelpool mainitud, eitab Vonnegut võimalust, et Dresdeni pommitamine ja sõda teda kuidagi mõjutas, on esimese peatüki lõpp sellele pigem vastukäiv: „Ja Loti naisele muidugi öeldi, et ta ei tohi vaadata tagasi sinna, kus olid olnud kõik need inimesed ja nende kodud. Aga ta siiski v a a t a s, ja mulle ta sellepärast meeldib, sest see on nii inimlik. Ja niisiis muudeti ta soolasambaks. Eks ta ole. Ei ole ette nähtud, et inimesed tagasi vaataksid. Ja mina ei tee seda enam kindlasti mitte kunagi. [...] See raamat mul ebaõnnestus ja pidigi ebaõnnestuma, kuna selle kirjutas soolasammas.“ (Vonnegut 2010b: 28) Ta näeb end Loti naise sarnasena, inimesena, kes vaatas tagasi (küll minevikku) ning vaatepildist tardus. Eluga ei saa edasi liikuda, kui minevikust kinni hoida. Kuid tagasi tulebki vaadata, et traumast üle saada, tardumusest vabaneda. Traumeeriva kogemuse endaga kaasaskandmine on pigem varietelu, kus inimese asemel valitseb elu seesama kogemus, kõik uued sündmused jõuavad inimeseni läbi selle sündmuse filtri. Samalaadse „tagasivaatamise” kogemuse annab Vonnegut ka Billy Pilgrimile, kui viimase kaheksateistkümnendal pulma-aastapäeval esineb meeskvarlett, kelle näoilmed tuletavad talle meelde vangivalvureid Dresdenis. (Vonnegut 2010b: 146) Päev pärast pommitamist, kui valvurid ja vangid varjendist väljusid, oli terve linn hävitatud ning inimesed surnud. Šokis sakslased ei suutnud alguses midagi muud teha, kui ainult abitult suusid maigutada ning nende grimassid sarnanesid lauljatega tummfilmis. (Vonnegut 2010b: 148)

Vonnegut valideerib end ja oma lugu selle kaudu, et on ise sõjast osa võtnud. Kuna tegu on romaaniga, siis tõe-vale küsimus autobiograafiamääratluse aspektist otseselt esile ei tule. Samas on tegu sügavalt omaeluloolise tekstiga ning paratamatult hakkab

lugeja huvi tundma, mis vastab faktilisele tõele ehk reaalselt toimunud, kui täpselt on sündmusi edasi antud. See sobib Lejeune'i määratlusega autobiograafilisest romaanist: on olemas sarnasused päriselt toimunu ja tekstis kirjutatu vahel, sarnasustel on erinevad usutavuse tasandid (ebamäärasest kahtlustusest kuni peaaegu kindla veendumuseni, et romaanis kirjeldatud on vaste reaalses maailmas). Samas autor eitab või ei kinnita identsust. „Tapamaja“ alguses Vonnegut küll väidab: „Kõik see leidis aset – enam või vähem. Igatahes sõjapeatükid vastavad küll üsnagi tõele.“, kuid juba Tralfamadore'i ning ajas rändamise kõrvalliiniga problematiseerib teksti tõeväärtuse. (Vonnegut 2010b: 11)

Dresdenist kõneldes kirjutab Vonnegut „Tapamaja“ 1976. aasta väljaande eessõnas, et tema on ainuke inimene, kes sellest katastroofist kasu sai: *“The Dresden atrocity [...] was so meaningless, finally, that only one person on the entire planet got any benefit from it. I am that person. I wrote this book, which earned a lot of money for me and made my reputation, such as it is. One way or another, I got two or three dollars for every person killed.”* („Dresdeni toime pandud metsikus [...] oli nii mõttetu, et viimaks sai vaid üks inimene kogu planeedil sellest kasu. Mina olen see inimene. Ma kirjutasin selle raamatu, mis teenis mulle palju raha ja andis mulle mu reputatsiooni, olgu see milline tahes. Ühel või teisel viisil sain iga surnu eest kaks-kolm dollarit.”) (Vonnegut 2011: 275) Suurema oma kogemustest esitab ta siiski Billy Pilgrimi silme läbi. End määratleb Vonnegut teose alguses eneseirooniliselt algaja kirjanikuna, kes loodab teosega palju raha teenida.: “Ma hästi ei tahakski teile rääkida, kui palju kulu, aega ja muret see väike raamatuäbarik minult nõudis. Kui ma kakskümmend kolm aastat tagasi Teisest maailmasõjast koju jõudsin, arvasin, et mul on üsna kerge kirjutada Dresdeni hävingust – tuleb vaid üles märkida, mida ma nägin. Ja ma arvasin ka, et sellest tuleb meistriteos või et raamat toob mulle vähemalt hea hulga raha, kuna selle teema on nii tähtis.” (Vonnegut 2010b: 12)

Paradoksaalsel kombel on raamatu kirjutamise ajal Dresdeni pommitamine salastatud, sündmuste kohta ei saa reaalselt teavet, kuigi Vonnegut oli ise kohal ja nägi juhtunut oma silmaga. Seeläbi tema kogemus müüdistub ja muutub fiktiivseks,

vähemalt ametliku ideoloogia järgi, mis eitab toimunut. Täpse, faktilise teadmise asemel tuleb tühikud täita fiktsiooniga. Nii ilmub autobiograafilisel materjalil põhinevasse romaani ka ulme, Tralfamadore ja ajas rändamise süžeeleini võib näha ühtaegu kui põgenemist trauma eest turvalisse fantaasiamaailma, sest seda on taolise maailma loojal võimalik valitseda. Sellise kohana võib käsitleda loomaaeda Tralfamadorel, kuhu Billy Pilgrim ikka ja jälle ajas rändab, sest seal saab harrastada tavaelu vaikset rutiini ning ka mõtiskleda elu kaduvuse ja kestvuse üle, kuna Tralfamadorel kulgeb aeg teisiti. Selle planeedi elanikud omavad Vonneguti põhjal võimet näha veel neljandat dimensiooni ja seeläbi näevad korraga kõiki hetki aja algusest kuni selle lõpuni. Keskendumine mingile hetkele on nagu merevaigutükikeses oleva putuka vaatlemine, see on muutumatu ja püsiv ning näitab lihtsalt üht paljudest selle putuka olekutest. Sellise mõtteviisi kohaselt on ka elu erinevate hetkede kogum - mõned on paremad, mõned halvemad, need kõik juhtuvad üheaegselt, nende vaadeldav isik võib olla korraga vana ja noor või elus ja surnud. Inimeste ajataju on piiratud ja seetõttu näevad nad aega kui voolava, kronoloogiliselt järjestatuna. Ka toob ulme ja omaeluloolise materjali ühendamise kaasa fiktsionaalse ja nn. pärisreaalsuse piiride hajumise. Vonnegut leiab, et nende kahe maailma vahele ei ole võimalik tõmmata selget joont, kus üks algab ning teine lõpeb. Kui "pärismaailmas" eitatakse sündmust, mille toimumist ta ise pealt nägi, siis koosneb ka reaalsus fakti ja fiktsiooni segust. Lisaks veel tõsiasi, et isegi kui narratiiv põhineb läbielatud sündmustel, ei ole võimalik absoluutselt kõike toimunut (täpselt) mäletada, meenutamine on juba iseenesest loov tegevus, kus mõnede reaalselt toimunu põimub kirjutaja fantaasiaga. Ka võib juhtuda, et sündmustevaesed perioodid jäetakse kunstilistel kaalutlustel välja. Vonnegut asendab „Tapamajas” sellised hetked millegi põnevamaga – tulnukate ja lendavate taldrikutega, mis on reaalses maailmas inimeste jaoks sama ebaloogiline ja mõistetamatu, kui tema jaoks olid kõik koledused, mille ta armees teenides läbi elas. Ka lisavad ulmeepisoodid fragmenteeritust juba eelnevalt katkendlikule narratiivile, Vonnegut näeb sellist kirjutusviisi ainuvõimalusena sõda ning sellega kaasnevat kirjeldada: „See (raamat) on nii lühike ja segane ja logisev, Sam, et tapatalgute kohta ei saagi midagi intelligentset öelda.“ (Vonnegut 2010b: 25)

2.2 „Tšempionide eine”

Vonnegut kirjutab „Tšempionide eine“ sissejuhatuses, et on kehv tunne, nagu ikka oma raamatute puhul ja tsiteerib üht sõbra arvamust tüütute raamatute kohta: „Just nagu Philboy Studge'i poolt kirja pandud“. Vonnegut kirjutab, et tunneb end samuti Philboy Studge'ina, peatüki lõpu allkirjastabki selle nimega, mis on mitmeti kõnekas. (Vonnegut 2003: 14-15) Ühelt poolt annab see aimu, mida ta „Tšempionide einest“ arvab, teisalt on see otsekui enese tekstist eemaldamine, kinnitus, et Vonnegut ei ole tema ise selles narratiivis, vähemalt autorina. Raamatu on kirjutanud Philboy Studge, kes kannab vastutust selle eest, kui raamat peaks tüütu või kehv olema, sest muudmoodi ei oska sellenimeline isik kirjutada.

Vonnegut kirjutas „Tšempionide eine” sünnipäevakingiks iseendale, ja nii toimuvad ka romaani sündmused veteranide päeva paiku (11. november, ühtlasi ka Kurt Vonneguti sünnikuupäev). (Vonnegut 2003: 15) Ta kavatseb raamatusse talletada kõik ebavajaliku ja häiriva, millest enam mõelda ei taha. Ka heidab ta kõrvale oma teisi varasemates raamatutes olnud tegelasi: „*I've done a screwy but useful thing in my newest book, which is to give all my old characters their freedom. Really. I am doing for them what Tolstoy did for his serfs, what Jefferson did for his slaves. From now on, they can do as they please.*” („Olen teinud segase, kuid kasuliku asja oma uusimas raamatus – selleks on kõigile oma tegelastele nende vabaduse andmine. Tõsiselt. Talitan nendega nii, nagu tegi seda Tolstoi oma pärisorjadega, nagu Jefferson tegi oma orjadega. Nüüdsest alates võivad nad teha, mida tahavad.“) (Vonnegut 2012: 186) Ta võrdleb end (ja oma tegelasi) masinatega, öeldes, et ilmselt kirjutab seda, mida ta on arvatavasti programmeeritud kirjutama. Lisaks on ta programmeeritud viiekümneks saades lapsikult käituma, solvama Ameerika lippu ja joonistama rohkem või vähem ebasüdasid pilte. Tema illustratsioonid korduvad läbi raamatu ning mõjuvad omamoodi narratiivi katkestustena.

(Vonnegut 2003: 14)

2.1.1 Autor tekstis

„Tšempionide eines“ on Vonnegut sissejuhatuses jutustaja, kes seisab sündmustikust väljaspool, sarnaneb autoriga ja kes põhjendab raamatu kirjutamise vajadust. Romaanis on Vonnegut minategelaseks, kes nimetab end raamatureaalsuse loojaks, sellise tegevusega hakkab ta taaskord murendama reaalse ja fiktiivse maailma piire, need kaks sfääri segunevad omavahel. Kuigi Vonnegut kirjeldab end romaanis kui teoreetiliselt kõikvõimast autorit, kes võib kogu tekstisisese maailma hävitada või parendada, pole see muidugi võimalik, ükski tegelane ei saa olla selle maailma looja, milles ta ise paikneb. Seda näitab ka romaani kulg – teised tegelased elavad juba oma elu. Kuigi minategelane peaks olema nende “looja”, ei saa ta raamatus neid enam täiesti kontrollida (näiteks baaris ettekandja uudishimu vaigistada või hiljem koera rünnakut takistada): „Aga nii olidki asjalood minu enda poolt loodud tegelaskujudega: kuna nad olid nii suured loomad, sain nende liikumist juhtida ainult ligikaudselt. Tuli ületada inerts. Ma olen nendega küll ühenduses, aga mitte metalljuhtmeid, vaid pigem väljaveninud kummipaelu pidi.“ (Vonnegut 2003: 177) Niimoodi kirjutades Vonnegut taaskord pisendab ennast kui tegelast. Modernismiperioodil nähti autorit kui ülimuslikku loojat, kellel on võime kunstiteose kaudu korrastada kaoses olevat maailma, postmodernismis tõusis esile lugeja ette toodud nn kõikenägev ja -teadev autorjutustaja kuju, kes süžeed kontrollib ja suunab, aga on samas võib ka ise olla osa sündmustest, mille üle tal puudub kontroll. Vonneguti looming sobitub postmodernismi paradigmasse, mille mõningaid aspekte ta oma loomingus veelgi võimendab. Nii on tema autor-tegelane pigem saamatu ja võimetu oma saatust kontrollima ning tal puudub ka võime kõike näha. Nii juhtub, et kuigi autor peaks olema romaani-reaalsuse valitseja, on teistel tegelastel võime ka teda vastu mõjutada: „Aga ka mina ei pääsenud sest märulist päris niisama – mul purunes kellaklaas, ja nagu hiljem selgus, murti üks varbaluu. Keegi

hüppas tagasi, et Dwayne'ile mitte ette jääda, ja tema lõhkuski mu kellaklaasi, kuigi ma ise olin ta välja mõelnud, ja murdis ka mu varbaluu.“ (Vonnegut 2003: 237) Vonneguti autor-tegelane on raamatusse tulnud kindla plaaniga, kuid teda tabavad järjest läbikukkumised. Viimaks Troutiga kohtudes, et üle anda talle „rõõmusõnumeid“, ei valitse ta taas ei olukorda ega narratiivi – Vonnegutil on teatud kavatsused või plaan, kuidas lugu peaks kulgema, kuid ometi see ei lähe nii. Valguse sisselülitamise asemel paneb ta auto kojamehed käima ja ka Trout on veidi tõrksam uskuma, et ta on kellegi väljamõeldis, kui Vonneguti ilma mingi kahtluseta oma loojaks tunnistama. (Vonnegut 2003: 251-253) Tuues oma ilukirjanduslikku loomingusse lugejale äratuntaval viisil autobiograafilise aspekti, kuid võimaldamata lugejal selle alusel kokku panna üheselt mõistetavat (elu)lugu, lahustab Vonnegut veel rohkem piiri reaalse elukogemuse ja ilukirjanduse vahel, problematiseerides ka enese (või üldse kaasaegse inimese) võimet näha enda elukogemust mõistetava või lepitava narratiivina.

2.1.2 Vonneguti vanemad

„Tšempionide eine” kirjutamise ajaks olid Vonneguti mõlemad vanemad surnud, isa loomulikel põhjustel ning ema omaenda käe läbi. Ema enesetapp on selgelt traumaatiline kogemus, isa surma puhul ei ole mõjud selged ega üheselt tõlgendatavad. Ometi toob Vonnegut romaani sisse mõlemad vanemad, andes kahele tegelasele, Kilgore Troutile ja Celia Hooverile, neile omased tunnusjooned; kas siis välise sarnasuse (isa puhul) või kindlad iseloomujooned (ema puhul).

Trouti peetakse üldjuhul Vonneguti alter egoks, kuid antud romaanis jääb see pigem tahaplaanile, sest nüüd omistatakse talle palju kirjaniku isa omadusi. Trout on ka varasemates romaanides tegelaseks olnud („Jumal õnnistagu teid, Mr Rosewater” (1965), „Tapamaja, korpus viis” (1969)) ja kuigi teda on kirjeldatud vana kõhna mehena, pole kuni „Tšempionide eineni” Vonnegut teda mingil viisil oma isaga seostanud. Ühtäkki on ta aga Kurt Vonnegut Vanema koopia, vähemalt mõningate

välise tunnusmärki poolest: „Ta paljad säared olid laienenud veresoontest ja armidest rokokoomustrilised. Nii nagu minu isagi säared, kui ta oli juba väga, väga vana mees.“ (Vonnegut 2003: 194) Selline sarnasus kasvab kogu romaani vältel, raamatu lõpus saavad Trouti hääled ja nägu samaks Vonneguti isa näo ja häälega: „Vanamees vaatas üles, ja tal oli just minu isa kõhn ja kipras nägu, kui mu isa oli juba lesk – kui mu isa oli juba väga-väga vana. [...] Kilgore Trout aga hüüdis mulle mu isa häälega: „*Tee mind nooreks, tee mind nooreks, tee mind nooreks!*“ (Vonnegut 2003: 254-255) Mingisugust otsest seletust Vonneguti sellisele teguviisile pole, kui ehk see, et pea tühendamise käigus segunevad tekstisisene ja – väline maailm, kaob loogilisus ja ühetimõistetavus, reaalsus ja fiktsioon põimuvad omavahel nii tugevalt, et romaani jõuavad nn pärisreaalsuse peegeldused.

Vonnegut toob oma ema ning tema enesetapu sisse ühe tegelase, Jänku Hooveri ema kaudu, kellel juhtub olema Edith Vonnegutiga mitu sarnast joont: „Kõige suurem saladus, mille Jänku avastas alles siis, kui ema oli end Dranoga teise ilma saatnud oli see: Celia Hoover oli hull mis hull. Ja minu ema samuti. [...] Ja meie mõlema emad panid ise käe oma elu külge. Jänku ema sõi Dranot. Minu ema sõi unetablette, mis polnud kaugeltki nii kohutav. Ja Jänku emal ning minu emal oli üks tõesti veider ühine joon: kumbki ei talunud pildistamist. Päeval käitusid nad tavaliselt kenasti. Tavaliselt varjasid nad oma hullust kuni hilise ööni. Aga kui keegi päevaajal fotoaparaadi ühele või teisele suunas, langes vastav ema põlvili ja peitis pea käte varju, nagu tahaks keegi teda kõikaga surnuks peksta. Seda oli jube ja hale vaadata.“ (Vonnegut 2003: 160)

Ema surm on tugevalt traumaatiline kogemus, sest kuigi perekonnale oli teada, et tal oli vaimse tervisega probleeme, ei olnud samas kindlat seletust või põhjust, miks ema endalt elu võttis. Ühelt poolt tekitab selline teadmatus temast mahajäänutes süütunnet, aga ka viha taolise hülgamise pärast. Kuigi isa on samuti „Tšempionide eine“ kirjutamise ajaks surnud, suudab Vonnegut teda ilma pingutuseta teksti tuua ja rääkida hellusega, nagu teeb seda lõigus, kus kirjutab Troutile oma isa jalgade kinkimisest: „Kinkisin talle oma isa jalad – pikad, kitsad ja tundlikud jalad. Nad olid taevassinised.

Maalilised jalad.“ (Vonnegut 2003: 194) Ema aga, kes teadmata põhjusel oma lapsed „hülgas” ja seda veel emadepäeval, võib teksti siseneda, kuid peab jääma äärealadele. Vonnegut võib olla võimeline temast viimaks kirjutama, kuid ta ei suuda siiski emale andestada: „Ma k u u l s i n oma isa seal tühjuses... ning n ä g i n oma ema. Mu ema jäi minust kaugele-kaugele, sest ta oli mulle pärandiks jätnud enesetapu.“ (Vonnegut 2003: 254) Teine trauma, mis ema vaimuhaiguse ja enesetapuga kaasneb, on Vonneguti painav hirm, et ta saab oma haige vanema sarnaseks või võtab endalt samuti elu: “See on väga kehv raamat, mida sa praegu kirjutad,” ütlesin ma iseendale oma l u u k i d e taga. „Ma tean,” vastasin ma. „Sa kardad, et teed endale oma ema eeskujul otsa peale,” ütlesin ma. „Ma tean,” vastasin ma.“ (Vonnegut 2003: 170)” Selline ülestunnistus, kas või fiktsioonis ja iseendale, on oluline samm trauma ja kartustega võitlemisel. Kui suuta midagi sellist välja öelda või kirjutada, on see esimene samm hirmuga silmitsiseismisel.

2.1.3 Halvad kemikaalid ja inimene kui masin

Esimese abielu lõpuaastail tundis Vonnegut pidevalt ebamäära viha, mille kohta arvas ta ise, et see on halbade (aju)kemikaalide ja ema enesetapu tõttu. Ta tunnistab teoses „Letters”, et leppis sellega alles „Tšempionide einet“ kirjutades: „*My mother appears briefly in it at the end, but keeps her distance – because she is embarrassed by the suicide. And so she should be.*” („Mu ema ilmub korra raamatu lõpus, aga hoiab distantsti – sest tal on enesetapu pärast häbi. Ja tal peakski häbi olema.“) (Vonnegut 2012: 191) Kuni Vonneguti pojalt (Mark Vonnegut) diagnoositi skisofreenia, arvas ta, et inimesi ajab hulluks tasakaalust väljas olev ajukeemia. Ta püüab ratsionaliseerida vaimuhaigust, üritab tuua loogikat situatsiooni, mis ei ole loogiline ega selgete ja lihtsate vastustega. Sellise nägemuse vaimuhaigustest viis ta sisse ka romaani „Tšempionide eine“, kus inimestele viidatakse kui masinatele, Vonnegut kirjeldab tegelasi (aga ka ennast – „[...]ma olen nähtavasti programmeeritud kirja panema[...]” (Vonnegut 2003: 14)) kui mitte-inimesi, ta rõhutab väga teadlikult fakti, et

tegu on fiktsionaalse maailmaga. Selline nägemus vaimsest tasakaalutusest on pärit Vonneguti noorusest, see on tema teadvuses sügavalt juurdunud ja enne poja skisofreeniat, jääb ta sellele ideele kindlaks. Ka ema tappis Vonneguti nägemuse kohaselt halbade kemikaalide pärast, sellist veendumust kinnitas Vonneguti perekonna tuttav arst: „*I thought madness had a chemical basis even when I was boy, because a close friend of our family [...] Dr. Walter Bruetsch [...] used to say that his patients' problems were chemical, that little could be done for them until that chemistry was better understood. I believed him. So when my mother went crazy [...] I blamed chemicals and I still do, although she had a terrible childhood. I can even name the two chemicals: phenobarbital and booze.*” („Arvasin, et hullumeelsusel on keemilised põhjused juba poisipõlves, sest meie lähedane perekonnasõber [...] doktor Walter Bruetschil [...] oli kombeks öelda, et tema patsientide probleemid olid keemilised, nende heaks ei saa suurt midagi teha enne, kui seda keemiat hakatakse paremini mõistma. Ma uskusin teda. Seega, kui mu ema läks hulluks [...], süüdistasin ma kemikaale ja süüdistan siia maani, kuigi tal oli ka kohutav lapsepõlv. Ma võin neid kaht kemikaali isegi nimetada: unerohud ja alkohol.”) (Vonnegut 1991: 33-34)

Raamatus väljendatud idee, et inimesed on robotid või masinad, pärineb Vonneguti lapsepõlvest. Indianapolise südalinnas ja tsirkusepubliku hulgas oli tihti inimesi, kes põdesid süüfilise viimast staadiumit, nn *locomotor ataxia*'t. See tähendab võimetust oma liikumist ning jäsemeid kontrollida. (Vonnegut 2003: 12) „Tšempionide eine” sissejuhatuses kirjeldab üht mälestust süfiliitikust, kes üritas üle tee minna, kuid ei suutnud oma keha liikuma panna, vaid võbises kergelt teeserval. Noore Vonneguti jaoks tundus too mees masinana. (Vonnegut 2003: 13) Ka näeb ta „Tšempionide eines” inimesi kui katseanumaid, milles pulbitsevad keemilised reaktsioonid. Seda põhjendab ta nooruspõlves nähtud kilpnäärmehaigetega, kelle seisundit oleks parandanud igapäevane doos joodi. Vonnegut kirjutab, et tal on kiusatus mõnikord oma tegelaste olemust põhjendada sellega, et neil on juhtmed rikkis või käituvad teatud viisil kemikaalide tõttu, mis võetud said või võtmata jäid. (Vonnegut 2003: 13) Neid kaht

omaeluloolise ainesega seotud ideid väljendab Vonnegut läbi terve raamatu, põhjendades tegelaste käitumist ja mõtlemist „halbade kemikaalide” või ajukeemia tasakaalutusega, emotsioonidel ja loogikal pole käitumise mõjutajate seas kohta. „Halvad kemikaalid” on omamoodi ettearvamatud ja ka müstiline jõud, mis allutab inimesed oma tahtele ja võtab neilt kontrolli.

Nii kirjutab Vonnegut Hooveri algava vaimuhaiguse kemikaalide arvele – Dwayne Hooveri keha tootis teatavaid aineid, mis õõnestasid ta vaimset tervist ja tegid ta vastuvõtlikumaks veidratele ideedele ning uskumustele: „Aga Dwayne, nagu kõik algajad hullumeelsed, vajab halbu ideid, et tema vaimuhaigusel oleks tegu ja nägu. Halvad kemikaalid ja halvad ideed olid hullumeelsuse *yin* ja *yang*.” (Vonnegut 2003: 22) Kilgore Trout annab Dwayne'ile idee, et peale tema on kõik robotid, mis toob taas sisse inimese kui masina teema. (Vonnegut 2003: 23)

„Halbadel kemikaalidel tema peas oli aga salatsemisest juba villand. Neile ei piisanud enam sellest, et nad panid ta imelikke asju tundma ja nägema. Nad tahtsid, et ta midagi veidrat ka t e e k s ning lisaks kõvasti lärmi lööks. Nad tahtsid, et ta oleks oma haiguse üle u h k e.” (Vonnegut 2003: 44) Inimene on masin, kellel ei ole kontrolli, tema juhtmeid kas närivad korgitsad, mis katkestavad ühenduse aju ja liigutuste vahel, või otsustavad halva kemikaalid tema eest, mida ta tegema peaks. Halvad kemikaalid on rohkem personifitseeritud kui tegelased ise. Inimesi kirjeldatakse kui masinaid, kasutatakse vastavat sõnavara, on osalt väga ebainimlikud. „Dwayne'i ema oli puudulik lastesünnitamise masin. Dwayne'i sünnitades hävitas ta automaatselt iseenda. Trükkal kadus silmapiirilt. Ta oli isekaduv masin.” (Vonnegut 2003: 49)

Kokkuvõte

Vonnegut kasutab nii „Tapamaja, korpus viies” kui ka „Tšempionide eines” autobiograafilist ainet, esimeses keskendudes oma Teise maailmasõja kogemustele, teises tegeledes mineviku lammutamise ja rekonstrueerimisega. Liites ilukirjandusloomesse omaeluloolist materjali, problematiseerib Vonnegut piirid reaalsuse ja fiktsiooni vahel, viidates žanripiiride hägususele. Tema autobiograafilisus on omanäoline, enda tekstides tegelasena ilmudes jääb Vonnegut pigem tahaplaanile, olles “Tapamajas” üks paljudest kõrvaltegelastest või “Tšempionide eines” autor-jutustaja, kes ei suuda kontrollida enda loodud lugu ega karaktereid. Sellist positsiooni võttes rõhutab Vonnegut asjaolu, et mitte kirjanik ise pole narratiivis oluline, vaid see, mis toimub. Postmodernistina keskendub ta autori kui ülilusliku olendi lammutamisele ning naeruvääristamisele.

Mõlemas teoses esinevad ka traumaatilised kogemused (Dresdeni pommitamine, ema enesetapp), Vonnegut kasutab neist sündmustest rääkimiseks ilukirjanduslikku vormi, sest see võimaldab kirjutada nii traumadest kui minevikust vabamalt ilma, et autorit ja tema elu seostataks koheselt tekstis toimuvaga. Lisaks teksti tegelasena sisenemisele on Vonnegutil kombeks oma narratiividesse sekkuda kujuteldava autorina. Selline taktika katkestab narratiivi ning on omane nii postmodernistlikele teostele kui ka Vonneguti enda loomingule, mis kipub väga fragmenteeritud olema. Katkendlikkus ja musta huumori kasutamine on kaks Vonneguti kirjutamisstiilile iseloomulikke joont, mida ta kasutab hirmsatest kogemustest jutustamiseks ja enda distantseerimiseks valulikest mälestustest. Kuigi tema teosed toovad esile autobiograafilise subjektiivsuse, ei moodusta need terviklikku narratiivi, vaid jäävad vastuoluliseks ning mitmetiõlgendatavaks.

Kirjandus

Herbe, Sarah 2006. „Need I say that I am speaking of my own life journey?": Frances Bellerby's Autobiography and the Autobiographical Aspect in Her Prose Fiction – Fiction and Autobiography: Modes and Models of Interaction. Eds. Sabine Coelsch-Foisner, Wolfgang Görtzschacher. University of Salzburg, 233-243.

Gilmore, Leigh 1994. Autobiographics. New York: Cornell University Press.

Kross, Jaan 2003. Omaeluloolisus ja alltekst: 1998. aastal Tartu Ülikooli filosoofiateaduskonna vabade kunstide professorina peetud loengud. Tallinn: Eesti Keele Sihtasutus.

Kurvet-Käosaar, Leena 2003. Kurt Vonnegut/Leena Kurvet-Käosaar. Jerome David Salinger: kirjanduse lisamaterjal gümnaasiumile/Marja Unt. Tallinn: Avita.

Kurvet-Käosaar, Leena 2008. Vaikusesse vajunud aeg. Naise traumaatiline repressioonikogemus Imbi Paju dokumentaalfilmis ja raamatus „Tõrjutud mälestused.”. Ariadne Lõng: nais- ja meesuuringute ajakiri, VIII aastakäik, 136 – 147. <http://imbipaju.wordpress.com/leena-kurvet-kaosaar-vaikusesse-vajunud-aeg-imbi-paju-torjutud-malestustes/> Vaadatud 15.06.2013

Kurvet-Käosaar, Leena 2010a. Mõistete rägastikus: autobiograafiast omaelulookirjutuseni. In a Maze of Concepts: From Autobiography to Life Writing. <http://ojs.utlib.ee/index.php/methis/article/view/514/505> Vaadatud 12.03.2013

Kurvet-Käosaar, Leena 2010b. Saatesõna tõlkele. <http://ojs.utlib.ee/index.php/methis/article/view/531/521> Vaadatud 12.03.2013

Lejeune, Philippe 2010. Autobiograafiline leping.
<http://ojs.utlib.ee/index.php/methis/article/view/530/520> Vaadatud 12.03.2013

Löschnigg, Martin 2006. Narratological Perspectives on 'Fiction and Autobiography' – Fiction and Autobiography: Modes and Models of Interaction. Eds. Sabine Coelsch-Foisner, Wolfgang Görtzschacher. Salzburg: University of Salzburg, 1-11.

Malcolm, David 2006. „All is true”? The Functions of Auto/biographical. Materials in John McGahern's Fiction – Fiction and Autobiography: Modes and Models of Interaction. Eds. Sabine Coelsch-Foisner, Wolfgang Görtzschacher. Salzburg: University of Salzburg, 181-193.

Marinovich-Resch, Sarolta 2006. (Self)-Portraits of the Artist as a Young Woman: Representations of the Female Artist in the New Woman *Künstlerroman* of the 1890s – Fiction and Autobiography: Modes and Models of Interaction. Eds. Sabine Coelsch-Foisner, Wolfgang Görtzschacher. Salzburg: University of Salzburg, 57-67.

Smith, Sidonie, Watson, Julia 2001. Reading Autobiography: A Guide for Interpreting Life Narratives. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Stamirowska, Krystyna 2006. Versions of Autobiography in B.S. Johnson's Novels – Fiction and Autobiography: Modes and Models of Interaction. Eds. Sabine Coelsch-Foisner, Wolfgang Görtzschacher. Salzburg: University of Salzburg, 277-289.

Vonnegut, Kurt 1992. Fates Worse Than Death: An Autobiographical Collage of the 1980's. London: Vintage Books.

Vonnegut, Kurt 2003. Tšempionide eine ehk Huvasti, sinine esmaspäev!. Tallinn: Tänapäev.

Vonnegut, Kurt 2008. Kodumaata mees. Tallinn: Tänapäev.

Vonnegut, Kurt 2009. Harmageddon tagasivaates: ja teisi uusi ja avaldamata kirjutisi sõjast ja rahust. Tallinn: Tänapäev.

Vonnegut , Kurt 2010a. Tapamaja korpus viis ehk Laste ristsõda (Sunnitud tants surmaga). Tallinn: Tänapäev.

Vonnegut, Kurt 2010b. Jumal õnnistagu teid, mr Rosewater ehk Pärle sigade ette. Tallinn: Tänapäev.

Vonnegut, Kurt 2011. Palm Sunday: an autobiographical collage. New York: Dial Press.

Vonnegut, Kurt 2012. Letters/edited by Dan Wakefield. New York: Delacorte Press.

Summary

The aim of the thesis „Autobiographical Material in Kurt Vonnegut's Fiction” is to observe how and why Vonnegut uses autobiographical material in his novels „Slaughterhouse-Five” and „Breakfast of Champions”. In doing so, the thesis examines how he creates his identity, why and in what role he intervenes in his own narratives and the main motives and themes that are relevant as far as his own life is concerned. The first part of the thesis gives an overview of the history of autobiography as a genre, explains the terms „autobiography” and „life writing”, and observes the connections between autobiography and fiction. The second part consists of Vonnegut's biography, describes Vonnegut's view on the usage of autobiographical material in fiction and argues that traumatic events did in fact influence Vonnegut's personality and his method of writing. In the same part the aforementioned novels are analyzed, looking at the usage of autobiographical material in works of fiction and how Vonnegut writes about traumatic events in order to reach catharsis.

Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja lõputöö üldsusele kättesaadavaks tegemiseks

Mina Maarja Laadi
(sünnikuupäev: 131.07.1986)

1. annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) enda loodud teose „Omaeluloolisus Kurt Vonneguti ilukirjandusloomes“, mille juhendaja on Leena Kurvet-Käosaar,
 - 1.1. reprodutseerimiseks säilitamise ja üldsusele kättesaadavaks tegemise eesmärgil, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace-is lisamise eesmärgil kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni;
 - 1.2. üldsusele kättesaadavaks tegemiseks Tartu Ülikooli veebikeskkonna kaudu, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace'i kaudu kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni.
2. olen teadlik, et punktis 1 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile.
3. kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei rikuta teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse seadusest tulenevaid õigusi.

Tartus, 19.06.2013